

*Mariana de Austria a caballo:  
El papel del retrato ecuestre en la configuración  
de la imagen dinástica de la reina*

María A. Vizcaíno

Las reinas representaban una entidad política de gran peso específico en el contexto europeo. Convenía, por tanto, que la importancia de la carga dinástica que se asociaba a las soberanas fuese resaltada con imágenes que pudiesen ser interpretadas con claridad. La tipología ecuestre que fue durante el Barroco una de las más efectivas para demostrar el poder del rey se utilizó sin embargo muy poco en el caso de la reina<sup>1</sup>. Esa es la razón por la que los retratos conservados en la corte de los Austrias merecen ser estudiados con particular atención.

Aunque en la época medieval es posible encontrar ya algunos retratos de reinas y regentes a caballo, estos no son todavía independientes sino parte constitutiva de una escena más amplia, generalmente un desfile o una *entrada real*. Ese tipo de uso se prolongó con éxito en la Edad Moderna, como podemos ver, por ejemplo, en la representación ecuestre de Cristina de Lorena con motivo de su entrada en Florencia en 1589<sup>2</sup> o en la de la infanta Isabel Clara Eugenia realizando a propósito del solemne recibimiento que se le hizo en Amberes en 1599<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> El retrato barroco, como han formulado Checa y Morán, enfatiza al personaje como representante de una ideología del poder que se visualiza principalmente a través de la retórica, la teatralidad y la majestuosidad (F. CHECA y M. MORÁN: *El barroco*, Madrid 1989, p. 56).

<sup>2</sup> En el grabado realizado por John Sadeler, Cristina cabalga flanqueada por un paje y cuatro hombres que la acompañan a pie, imagen que deriva directamente de las decoraciones hechas por Stradanus en 1589 para el arco de los Tornaquini (I. DE RAMAIX: *The Illustrated Bartsch Supplement. Johan Sadeler I*, vol. 70, part 3, New York, p. 127).

<sup>3</sup> Aparece junto con el archiduque Alberto, también a caballo, en un conocido grabado realizado por Juan Bochius (P. VAN DER BORCHT: *Historica Narratio Profectionis Et Inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti Et Isabellae Austriae Archiducum, Auctore Ioanne Bochio*, Antverpiae 1602. El grabado de Bochius aparece en los folios 186 y 187).

Para encontrar retratos de reinas a caballo desligados del contexto narrativo, y contruidos como imágenes aisladas de poder, tenemos que esperar hasta finales del siglo XVI. Uno de los ejemplos que tiene mayor interés por sus connotaciones políticas es el grabado del retrato a caballo de Margarita de Parma<sup>4</sup>, hija natural de Carlos V que gobernó los Países Bajos desde 1559 a 1567 por voluntad de su hermanastro Felipe II<sup>5</sup>. Este grabado formaba parte de una serie de efigies ecuestres de gobernadores en la que se incluía también el de otro hijo natural del emperador: don Juan de Austria.

La regente montada en un manso caballo que cabalga al paso guarnecido con una rica gualdrapa, empuña con su mano derecha una fusta, único elemento que hace referencia a su estatus como gobernadora. Por contraste, don Juan es representado como un consumado jinete dominando en actitud desafiante un brioso caballo que se alza en corbeta<sup>6</sup>. La misma intención política que busca resaltar las dotes de gobierno de Margarita pero formulada en términos diferentes aparece en el retrato que le pintó Sánchez Coello hacia 1560<sup>7</sup>. En él la regente aparece en pie mientras que con ambas manos sujeta elegantemente las riendas y el bocado de un caballo, probablemente queriendo significar con ello que está capacitada para dirigir con firmeza al pueblo, extremo, por otra parte, que como sabemos la historia vino a desmentir<sup>8</sup>. La imagen de las riendas asociada al

<sup>4</sup> BNE, *Iconografía Hispana*, 736-3.

<sup>5</sup> Hija del emperador Carlos V y de Margarita van der Gheist, nació en 1522 antes de que el emperador se desposase con Isabel de Portugal. Se casó primero con Alejandro de Médicis y luego con Octavio Farnesio que la convirtió en duquesa de Parma. De esa unión nació Alejandro Farnesio quien, educado en la corte española, llegó a ser también gobernador de los Países Bajos entre 1578 y 1586.

<sup>6</sup> Obra anónima realizada a finales del siglo XVI procedente de la colección Carderera (J. OLLERO [ed.]: *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993, p. 171).

<sup>7</sup> M<sup>a</sup> T. MARTÍN BOUGON: *La monarquía española en la pintura: Los Austrias*, Barcelona 2004, p. 185.

<sup>8</sup> Kusche, destacada especialista en el retrato de corte español del siglo XVI, discute la identificación tradicional de este retrato que suscriben Lefort, Piot, Von Longa, Sentenach, Angulo y Baticle, afirmando que la retratada no es Margarita de Parma sino doña Juana de Portugal (M. KUSCHE: *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, pp. 85-87). La presencia de símbolos como emblemas de poder asociados a una mujer es significativa sea quien sea la retratada por lo que hemos incluido el ejemplo a pesar de la diversidad de pareceres sobre la identidad.

ejercicio del poder era muy utilizada en la época, tal y como vemos en el grabado dedicado a Felipe III realizado para el libro de Juan Antonio de Vera y Figueroa, *El Embaxador* (1620). En una de las viñetas en las se ilustraban con emblemas las virtudes del rey, aparece una mano que surge del cielo agarrando un bocado y un freno de caballo. La inscripción que la acompaña “In Maxillis populorum” que puede traducirse como “lleva las riendas de los pueblos” no deja dudas sobre el significado del jeroglífico <sup>9</sup>.

Posterior al grabado de Margarita de Parma a caballo, debe destacarse como otro precedente interesante de las representaciones ecuestres de las reinas Habsburgo el retrato de Ana de Dinamarca, quien como esposa de Jacobo I ocupó el trono de Inglaterra entre 1574 y 1619. En él, la reina, vestida con gran fasto, monta un caballo magníficamente engalanado, mientras que al fondo aparece dibujado un ameno paisaje. La imagen fue grabada por Simon de Passe y publicada por Compton Holland en 1616 <sup>10</sup>. Curiosamente Ana, la madre de aquel Carlos I que estuvo a punto de llegar a ser cuñado de Felipe IV, en un entorno hostil defendía el catolicismo en privado y había expresado sin rebozo al embajador de España en Inglaterra que su parentesco con los Habsburgo, bastante lejano en realidad, le empujaba a preferir una esposa española para su hijo <sup>11</sup>. Quizá esos difusos vínculos con la Casa de Austria propiciaron un contagio cultural que explique el transplante del modelo iconográfico a España <sup>12</sup>.

<sup>9</sup> J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003, p. 21, y J. OLLERO (ed.): *Los Austrias...*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>10</sup> Esta reina fue posteriormente retratada a pie junto a un caballo por Paul van Somer (*Retrato de Ana de Dinamarca*, 1617, Colección privada). Se trata de un retrato de caza en el que la reina aparece acompañada de una trailla de perros en primer plazo. Tras el caballo un criado de tez morena, mira con admiración a la reina mientras acaricia al caballo, para mantenerlo tranquilo. Un interesante precedente de esta reina cazadora lo tenemos en el retrato que se conserva en el palacio real de Riofrío de Segovia de Isabel de Portugal, mujer del emperador.

<sup>11</sup> G. REDWORTH: *El príncipe y la infanta. Una boda real frustrada*, Madrid 2004, p. 29.

<sup>12</sup> En este sentido es también muy interesante el grabado póstumo con fines propagandísticos que hace Thomas Cecil hacia 1625 de la reina Isabel I de Inglaterra, en la que esta aparece como una amazona armada montando ostentosamente y con gran galanura en un adornado corcel (A. DIXON: *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque Art*, London 2002, p. 25).

Todo apunta a que los primeros retratos ecuestres de reinas de la Casa de Austria en la corte española fueron ideados por Velázquez, si bien hasta hoy no hay acuerdo unánime entre los especialistas<sup>13</sup>. Sobre esta cuestión, hartamente compleja y enrevesada, volveremos más adelante. Lo que sí es seguro es que para cuando se pintaron esos retratos de reinas, la efigie del rey a caballo había alcanzado ya en Europa una importancia de primera magnitud. Aunque el prototipo en pintura lo había fijado Tiziano cuando representó a Carlos V dominador y seguro de sí mismo en la batalla de Mühlberg, fueron Rubens y Van Dick los que lograron, tras asimilarlo con total perfección, difundir el modelo haciéndolo extensivo además a los validos reales y a la nobleza más encumbrada<sup>14</sup>.

#### *EL RETRATO DE MARIANA DE AUSTRIA A CABALLO*

Únicamente conservamos este dibujo de la reina Mariana a caballo que custodia el Museo del Prado y que aunque hasta la fecha se ha difundido muy poco tiene, sin embargo, una gran importancia, ya que es el eslabón que enlaza el retrato a caballo de Isabel de Borbón con el de las siguientes reinas del siglo, María Luisa de Orleáns y María Ana de Neoburgo, ambas esposas del entonces Carlos II, el último Austria de la corte española.

En el dibujo, la reina Mariana está representada con tocas de viuda, por lo que ha de datarse con posterioridad a la muerte del rey Felipe IV, acaecida el 17 de septiembre de 1665. El atuendo responde a razones de protocolo ya que las reinas viudas estaban obligadas a llevar ropa de duelo. Mariana tuvo a bien elegir, con ese fin, unas austeras ropas idénticas a las que vestían en el siglo XVII todas las mujeres españolas al fallecer el marido. Así podemos ver que en el dibujo, al igual que en los muchos retratos oficiales que se realizaron a partir de la muerte de su esposo, aparece representada con toca corta, monjil y manto negro. La toca blanca le cubría el pelo y el cuello totalmente dejando solo

<sup>13</sup> W. B. JORDAN: *Juan Van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid 2005, p. 311, nota 16.

<sup>14</sup> El retrato de Tiziano tiene sus antecedentes más importantes en los frescos de Paolo Uccello y Andrea del Castagno de la catedral de Florencia. Posteriormente Rubens en su *Giovan Carlo Doria* o Van Dick en su *Tommaso de Saboya* asimilaron el modelo a la perfección. Un estudio exhaustivo de esta cuestión en F. CHECA: *Carlos V a caballo, en Mühlberg de Tiziano*, Madrid 2001.

*Mariana de Austria a caballo...*

*Mariana de Austria a caballo*  
(Museo del Prado, D 5985)



al descubierto el óvalo del rostro<sup>15</sup>. Aunque en muchos estudios se ha puesto en relación el uso de esta vestidura con los hábitos religiosos, a los que sin duda se parece llamativamente, Carmen Bernis ha demostrado que son los hábitos los que se inspiran en la ropa de viuda y no al contrario<sup>16</sup>. No puede hablarse, por tanto, como se ha dicho en alguna ocasión de que el uso de toca y monjil sea una tradición de la Casa de Austria que adopta Mariana para recordar su entronque con otras viudas de la dinastía ya que esos lutos que adoptó eran idénticos a los que llevaban el resto de las mujeres de la corte cuando fallecía algún familiar

<sup>15</sup> C. BERNIS: “El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela”, en *Miscelánea de Arte*, Madrid 1982, pp. 145-154.

<sup>16</sup> “Viudas y dueñas [...] no tomaron modelo para su traje en el convento. No hicieron más que conservar con algunas modificaciones, ciertas prendas de vestir tradicionales que en el siglo XVII tenían ya una larga historia. En esas mismas prendas, discretas y honestas, se inspiraron los hábitos de monjas; de ahí la semejanza” (C. BERNIS: “El traje de viudas y dueñas...”, *op. cit.*, p. 145).

cercano<sup>17</sup>. Lo que sí puede señalarse es que con esa vestimenta su aspecto recordaba irremediabilmente al de otras viudas gobernantes que ocuparon cargos políticos en los territorios de la casa de Austria<sup>18</sup> y que por tanto su dedicación a preservar la fe católica y a cumplir con fidelidad sus deberes de gobernadora, como viuda piadosa, prudente y ejemplar quedaba especialmente subrayada por la severidad de su aspecto<sup>19</sup>.

Desconocemos quién sea el autor de este magnífico dibujo realizado a lápiz negro, aunque se hace difícil pensar que la autoría de una iconografía tan ligada al mundo cortesano pueda rastrearse más allá del círculo de los que fueron pintores llamados de Cámara durante la regencia de Mariana entre 1665 y 1677. En ese intervalo los pintores que trabajaron como retratistas para palacio fueron Diego Velázquez, Juan Martínez de Mazo, Sebastián Herrera Barnuevo y Juan Carreño de Miranda y es muy probable que la autoría recaiga en uno de ellos o al menos en uno de sus colaboradores<sup>20</sup>. La técnica del dibujo únicamente tiene puntos de contacto con la de Carreño, si bien es verdad que tampoco se ajusta a ella totalmente, ya que el trazo que aparece en el pequeño estudio es menos emborronado del que presentan la mayoría de los dibujos conocidos de Carreño. Por otra parte, la disposición del caballo, la figura del genio y el paje parecen demasiado barrocos para Carreño y más cercanos al estilo de Claudio Coello<sup>21</sup>, que, sin embargo, a pesar de la afinidad compositiva, no puede ser el autor ya que el estilo del trazo difiere enormemente de su manera

<sup>17</sup> Según algunos autores fue Margarita de Austria, tía del emperador Carlos V, la que propagó esa imagen de sí misma a través de los retratos que encarga a Bernard van Orley creando así un modelo a seguir para los posteriores retratos de viudas gobernantes (Vv. AA.: *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia*, Madrid 2000, p. 262).

<sup>18</sup> L. OLIVÁN SANTALIESTRA: *Mariana de Austria. Imagen poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid 2006, p. 192.

<sup>19</sup> Esa severa vestimenta que adoptó Mariana de Austria tiene una fuerte carga simbólica ya que la llevó voluntariamente una vez acabado el periodo de luto por la muerte de su esposo. Un estudio detallado de los hábitos de viuda de la reina, M. LLORENTE: "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites de poder", *Studia Historica. Historia Moderna* 28 (2006), pp. 216-218.

<sup>20</sup> M. A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid 2005, pp. 327-328.

<sup>21</sup> Vv. AA.: *El dibujo en España*, Madrid 1992, cat. n° 10 (s.p.).

habitual de dibujar<sup>22</sup>. La atribución que se viene aceptando si bien nunca se ha dado como totalmente segura es la de Francisco Ruiz de la Iglesia, que por pertenecer al círculo de Carreño y tener un estilo más cercano al barroquismo de Coello hacen de él un candidato aceptable, mientras no se encuentre otro mejor<sup>23</sup>.

#### *LOS SÍMBOLOS DE LA OBRA*

La reina es sobrevolada por un genio alado que porta en la mano derecha una trompeta<sup>24</sup> mientras que en la otra sostiene la corona imperial fusionada con una laura, representación de la gloria de las armas y del espíritu<sup>25</sup>, reuniéndose así en una sola figura dos alegorías, la de la fama y la de la victoria, que como en el retrato de María de Médicis del que hablaremos a continuación, suelen aparecer separadas<sup>26</sup>.

La presencia de la corona imperial debía ser un símbolo especialmente caro a la reina austriaca, ya que además de aparecer adornando algunas piezas de los bienes que fueron inventariados a su muerte<sup>27</sup>, es representada en algunos grabados y pinturas de su hijo Carlos II, realizados durante su regencia. Especialmente destacada es la estampa de Pedro de Villafranca titulada “*Mariana de Austria entregando la corona a Carlos I*”, realizada para ilustrar la obra de Francisco Ramos

<sup>22</sup> Un estudio general de las características del dibujo de Coello en A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid 1986, pp. 262-269.

<sup>23</sup> La composición, muy airosa y dinámica, es muy próxima al retrato realizado por Gaspar de Crayer del Conde Duque de Olivares, actualmente en paradero desconocido. En este retrato fechado hacia 1627-28, el valido lleva una bengala, y al igual que el caballo dirige su mirada hacia el espectador. Aunque planteado menos en diagonal que el de Mariana también cabalga al paso (W. LIEDTKE: *The Royal horse and rider. Painting, sculpture and Horsemanship, 1500-1800*, New Cork 1989, p. 47).

<sup>24</sup> La figura con una trompeta significa la fama, la victoria y la gloria (J. L. MORALES Y MARÍN: *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid 1984, p. 325).

<sup>25</sup> Sobre el significado de la laura o corona de laurel (*Ibidem*, p. 204).

<sup>26</sup> El acompañamiento de la figura regia ecuestre por una figura alegórica aparece ya en el retrato del Príncipe de Gales realizado hacia 1610 por Rober Peake el viejo (W. LIEDTKE: *The Royal horse and rider...*, *op. cit.*, p. 117).

<sup>27</sup> BNE, Mss. 9196, fols. 7v y 16r.

Manzano *Reynados de menor edad y grandes reyes*, en la que con gran expresividad la corona imperial es presentada como símbolo inequívoco de legitimación dinástica<sup>28</sup>. Debemos tener en cuenta que la representación de la corona es muy infrecuente en los retratos reales realizados durante el reinado de Felipe IV, lo que hace que su aparición ahora adquiriera una mayor relevancia simbólica. La idea de la corona y el laurel trabados, tal y como aparecen en el dibujo, sin embargo no es totalmente nueva ya que puede verse, por ejemplo, en una pintura anónima de la efigie del rey Felipe II que tenía el duque de Lerma en su galería de retratos<sup>29</sup>. En la banderola que sostiene la figura alada aparecen los rastros de un esbozo, probablemente un motivo heráldico, y aunque no hay ninguna posibilidad de saber a ciencia cierta de qué se trata, cabe aventurar por algunas líneas inciertas que se perciben que se trate de un escudo papal, lo que cargaría a la obra de una significación dinástica aún mayor, teniendo en cuenta que el marchamo católico es un elemento definidor de primer orden del carácter Habsburgo.

La joven y severa viuda —no olvidemos que cuando muere Felipe IV tiene tan solo treinta y un años—, porta una bengala en la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene airoosamente las riendas. Está tocada con un pequeño sombrero que le da un aire más marcial que a sus antecesoras Isabel y Margarita, que también fueron pintadas a caballo, y que encaja bien con su papel de regente. Monta de lado sobre una elegante gualdrapa también tradicional en este tipo de retratos de reinas.

La impronta rubeniana, que tanto influyó en la pintura madrileña del último tercio del siglo XVII, se hace evidente en la dinámica disposición del caballo, la glorificación alegórica de la reina con la figura de la fama y el paje que sostiene la cola de las regias sayas de viuda<sup>30</sup>. Esa dependencia de los modelos del pintor flamenco no es solo compositiva sino también simbólica, como podemos constatar en la estrecha relación que puede establecerse entre este dibujo y la representación triunfal que Rubens pintó de María de Médicis a caballo. Se

<sup>28</sup> J. OLLERO (ed.): *Los Austrias...*, *op. cit.*, pp. 329-330.

<sup>29</sup> Un precedente interesante de esa fusión es la que aparece en el cuadro de Felipe II, de la galería de retratos del Duque de Lerma de la antigua colección Lindsay Corvett (M. KUSCHE: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid 2007, p. 179).

<sup>30</sup> Esas sayas, aunque caen elegantemente, son desde el punto de vista formal el aspecto peor resuelto del dibujo, ya que aparecen planteadas de forma confusa en la parte posterior.



trata de una conocidísima pintura en la que el pintor flamenco celebra de forma alegórica el triunfo de la reina de Francia en Juliers en 1610. La reina María es representada por ese motivo como una aguerrida diosa montada a caballo con la captura de Juliers al fondo. Con noble casco empuña el bastón de mando asumiendo para sí no solo la victoria sino también la clemencia hacia el derrotado. Está acompañada por tres figuras alegóricas, dos de ellas asociadas a la expresión clásica del triunfo: la Fama que, al igual que en el dibujo de Mariana, divulga la gloria del retratado haciendo sonar su trompeta y la Victoria, que mientras que con una mano porta la palma de los ganadores con la otra sujeta la corona de laurel de los invictos. La tercera es la Magnanimidad, una idealizada figura femenina que camina solemnemente a pie tras la reina, como si fuese una extensión de su espíritu virtuoso<sup>31</sup>. Dicha figura porta joyas y riquezas con una mano mientras que con la otra se apoya plácidamente sobre un león, animal que simboliza poder, fuerza y grandeza de espíritu. Una prueba de que así se entendía entonces puede verse en la representación de la “Magnanimitas” grabada por Cornelis Cort para su serie de “*Las Virtudes*”<sup>32</sup>. En vez de persiguiendo a sus enemigos, Rubens presenta a la reina clemente en la Victoria, extremo este muy importante ya que la magnanimidad era considerada entonces una de las cuatro virtudes fundamentales para todo aquel que tuviera la responsabilidad de guiar al pueblo. No cabe duda de que el pintor flamenco conocía bien el ensayo de Séneca *De Clementia* y supo aplicarlo con sutileza en este

<sup>31</sup> F. HUEMER: *Corpus rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens. Portraits I*, New York 1977, p. 55.

<sup>32</sup> Para realizar esa serie siguió los modelos de Frans Floris (W. L. STRAUSS & T. SHIMURA [ed.]: *The Illustrated Bartsch, Netherlandis Artists. Cornelis Cort*, tomo 52, New Cork 1986, p. 277). También en los medallones que se realizaron como parte del ornato de las calles de Madrid en la entrada de la reina María Ana de Neoburgo en la Villa y Corte en 1690 se representaba esta virtud, como una de las que debía poseer una reina. Se representó como una mujer armada con una testa de león sobre su cabeza. El traje de guerrera era signo de su fortaleza y el león de su valor ya se trata de un animal que no tiene miedo de otros aunque le superen en tamaño. Se trata, como ha señalado Teresa Zapata, de una iconografía inspirada en las que diseña Cesare Ripa. Otras virtudes que también se representaron fueron la Belleza, el Ingenio, la Clemencia, la Constancia, la Afabilidad, la Providencia y la Liberalidad (M<sup>a</sup> T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ: “La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid [1690]: Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 [1997-1998], pp. 264-265).

retrato<sup>33</sup>. Las otras tres virtudes que según recuerda Augusto en *Res Gestae* debía tener todo buen gobernante eran *Virtus*, *Justitia* y *Pietas*<sup>34</sup>.

En el retrato de Mariana, la fama y la victoria también están presentes, como ya hemos visto, aunque carece de esos matices de clemencia y magnanimidad que acompañan a María de Médicis. Sin embargo el detalle del paje que sostiene con donaire sus ropas contribuye a dulcificar su autoritaria e inaccesible imagen y aunque no la convierte en clemente, al menos contribuye a que nos parezca más cercana.

#### MARIANA DE AUSTRIA Y LA PROPAGANDA POLÍTICA

El enorme formato de la obra, de 42 cm. de alto, poco frecuente en la tradición del dibujo español del siglo XVII, hace pensar que se trate de algo más que de un simple rasguño<sup>35</sup>. Teniendo en cuenta que a ese inusual tamaño se suman una gran calidad y una esmerada ejecución, no es difícil aventurar que podría tratarse de un estudio realizado para ser presentado a la reina con vistas a que esta aprobase la realización de un retrato ecuestre de aparato de grandes dimensiones. Si el encargo existió no llegó a buen puerto, ya que no tenemos noticia de que existiera en el Alcázar de Madrid ni en ninguna de las otras Casas vinculadas a la corona, ninguna obra de este tipo<sup>36</sup>.

También cabe la posibilidad de que fuese un dibujo preparatorio destinado a la realización de un grabado conmemorativo de algún momento clave de la regencia de la austriaca, anterior a la mayoría de edad de Carlos II, ya que una vez que este asume plenamente el poder y el protagonismo político, no parece que tenga sentido la glorificación iconográfica de la reina madre con un retrato

<sup>33</sup> Sobre la relación de Rubens con Séneca, cfr. S. VOSTER: *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid 1990, pp. 272-274.

<sup>34</sup> F. HUEMER: *Corpus rubenianum Ludwig Burchard...*, op. cit., p. 56, nota 24.

<sup>35</sup> VV. AA.: *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, Madrid 1993, p. 105.

<sup>36</sup> No está ni en el inventario de la reina del palacio de Uceda realizado a su muerte en 1696 (BNE, Mss. 9196) ni en el realizado a la muerte de Carlos II (G. FERNÁNDEZ BAYTON [ed.]: *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, 1700-1703, tomos I, II y III, Madrid 1985).

ecuestre. Aunque la regencia debía durar hasta 1675, momento en que el heredero cumplía 14 años, la reina estuvo al mando hasta 1677 a causa de la inmadurez del pequeño Carlos. El dibujo se venía fechando en torno a 1675 argumentando que el rostro estaba algo ajado, razón a todas luces insuficiente ya que es una apreciación muy sutil que no se percibe con nitidez <sup>37</sup>.

Existen dos hitos durante la regencia en los que esta obra podría haber cumplido una función celebrativa. Uno es el de la creación del Regimiento de la Guarda del Rey, una guardia de tres mil hombres acuartelada en las cercanías de Madrid, constituida por deseo expreso de la reina en la primavera de 1669 <sup>38</sup>. Como es bien sabido, esa guardia personal, tuvo una trascendencia enorme ya que impidió el avance de las tropas que don Juan José de Austria dirigía a Madrid con la intención de hacerse con el poder <sup>39</sup>. La importancia que Mariana atribuía a ese regimiento puede verse en la pintura que realizó el pintor de cámara Sebastián Herrera Barnuevo de la reina gobernadora acompañada del pequeño Carlos II vestido con el uniforme de la guardia <sup>40</sup>. La Chamberga, llamada así por la casaca ancha que llevaban sus oficiales y soldados, era un baluarte de la legitimidad del poder de la reina y por tanto también de la de su hijo, cuya regencia custodiaba <sup>41</sup>. A pesar de la importancia que tuvo ese cuerpo de guardia, la mala acogida, y no sin razón, que le dispensó el pueblo de Madrid, explicaría que finalmente, y a pesar del dibujo preparatorio, se descartase realizar un retrato ecuestre de la reina que celebrase ese hecho <sup>42</sup>.

<sup>37</sup> VV. AA.: *El dibujo en España, op. cit.*, s. p., cat. n.º 10. Agradecemos a D. José Manuel Matilla, Jefe del Departamento de dibujos y estampas del Museo del Prado, la amabilidad con la que nos facilitó la posibilidad de realizar un estudio pormenorizado y directo del original.

<sup>38</sup> J. CONTRERAS: *Carlos II el hechizado, poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid 2003, p. 122.

<sup>39</sup> L. OLIVÁN SANTALIESTRA: *Mariana de Austria...*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>40</sup> En este interesante cuadro de colección particular, la reina señala a su hijo dos miniaturas, probablemente de su hermana Margarita y de su esposo Leopoldo I de Austria, hermano de Mariana. Al fondo cuelga en la pared un retrato del difunto Felipe IV, lo que convierte a la pintura en un alegato en defensa de los lazos dinásticos (A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: "Retrato de estado y propaganda política: Carlos II [en el tercer centenario de su muerte]", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 [2000], p. 98).

<sup>41</sup> L. OLIVÁN SANTALIESTRA: *Mariana de Austria...*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>42</sup> La creación de esta guardia no respetó el privilegio de la Villa y Corte de no tener que alojar ninguna tropa. Por si esto fuera poco la Chamberga aumentó su impopularidad con

El otro acontecimiento clave que Mariana de Austria podía desear conmemorar como regente era el fin de la llamada Guerra de Devolución, iniciada en 1667 con la firma de la Paz de Aquisgrán de 1668. La guerra se había desencadenado porque Luis XIV, amparado en la debilidad política del momento, se decidió a invadir los Países Bajos en 1667. Para justificar su acción, anunció que como la dote de su esposa María Teresa, permanecía impagada, la corona española estaba obligada a reconocer los “derechos de devolución” o “*droits de la reine espagnole*”. Esos derechos permitirían a la primogénita de Felipe IV, reina de Francia por su matrimonio con Luis XIV, heredar los Países Bajos a la muerte de su padre. Aunque Felipe IV había pactado la renuncia de su hija María Teresa no solo a la Corona española para ella y sus descendientes sino también a los territorios en Flandes, Luis XIV anunció que la daba por nula ya que el acuerdo de la dote se había incumplido. Ante la invasión de Flandes, Mariana se aferró a los tratados firmados en la Paz de los Pirineos (1659) y decidió salvaguardar la estabilidad a toda costa haciendo frente con tozudez al hostigamiento militar y político del rey francés <sup>43</sup>. Finalmente se consigue la paz que bien pudiera haber sido celebrada con un retrato conmemorativo, pero como en el caso anterior, aquí también es plausible que, aunque en un primer momento se aprobara el dibujo preparatorio, se desaconsejara posteriormente a la reina la realización de un retrato a gran escala, ya que las condiciones de paz no fueron tan ventajosas para la Monarquía hispánica como para celebrar sin ambages el hecho <sup>44</sup>.

Sea como fuere, este dibujo incrementa el elenco de imágenes que demuestran que durante la regencia de Mariana se renovó profundamente la iconografía del retrato real. Mientras que en vida de Felipe IV los retratos reales gozaron de una elegante contención en el terreno simbólico que Velázquez supo elevar a la categoría de arte con la elegancia de sus pinceles, a su muerte desaparece paulatinamente

---

crímenes, pillajes y todo tipo de desmanes que pusieron en contra al pueblo de Madrid la población (L. OLIVÁN SANTALIESTRA: *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis doctoral, Madrid 2006, p. 244).

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>44</sup> Sobre las condiciones de esa paz que se saldó con pérdidas importantes en los Países Bajos, véase J. A. SÁNCHEZ BELÉN: “Las relaciones internacionales de la Monarquía Hispánica durante la regencia de doña Mariana de Austria”, *Studia Historica. Historia Moderna* 20 (1999), p. 148.

la severidad, fenómeno este que no puede achacarse ni a las modas pictóricas, muy alejadas desde hacía muchos años del sobrio ideal hasbúrgico, ni a la muerte de Velázquez que en su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo podría haber tenido un continuador fidelísimo.

Ese cambio en la tradición retratística de los Habsburgo españoles durante la regencia de Mariana, tanto en los retratos de la reina viuda como en los de Carlos II niño, primero tímidamente y después de forma franca y abierta, que hace que se representen con profusión los símbolos del Imperio, invita a pensar en una franca voluntad propagandística por parte de la reina y de sus partidarios para contrarrestar en lo posible las amenazas que sofocaron desde sus inicios la regencia<sup>45</sup>. Como ha señalado Novo Zaballos, esa regencia fue vista siempre con recelo por la alta nobleza, ya que al hecho de tratarse de una minoría regia, que ya de por sí despertaba una enorme desconfianza, se unían los agravantes de que la regente era una mujer y además extranjera<sup>46</sup>. Los celos se habían acrecentado por los hechos ocurridos en Francia, ya que durante la regencia de la reina Ana, hermana del rey Felipe IV, los conflictos se habían sucedido llegando a poner en peligro la propia estabilidad de la Corona<sup>47</sup>.

Durante los periodos de 1668-69 y 1674-75, en que Juan José de Austria maquinó sus dos golpes de Estado y menudearon los libelos difamatorios, la reina y sus partidarios desplegaron una ofensiva visual, destinada a contrarrestar las principales críticas contra su gestión política, contexto que, sin duda, hace también más entendible la clara finalidad persuasiva del dibujo que venimos

<sup>45</sup> Ceballos afirma que es “esta coyuntura histórica explica sin duda la nueva modalidad de retrato de estado que propulsó doña Mariana como antídoto a la propaganda desatada contra ella retrato donde deseaba hacer expresa ostentación de autoridad como legítima gobernante en nombre de su hijo” (A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: “Retrato de estado y propaganda política...”, *op. cit.*, p. 94).

<sup>46</sup> J. R. NOVO ZABALLOS: “La Casa real durante la regencia de una reina: Mariana de Austria”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> P. MARÇAL LOURENÇO (eds.): *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid 2008, I, pp. 487-88. El tema de los extranjeros también afectó y mucho a Nithard, el confesor de la reina, como puede verse en la defensa que hace ante esa acusación en un memorial manuscrito que custodia la Biblioteca Nacional en el que afirma que los extranjeros no por serlo sirven con menos “zelo, desvelo, amor y fidelidad a los reynos fuera de los cuales han nacido” (BNE., Mss. 8364, fol. 115).

<sup>47</sup> M<sup>a</sup> V. LÓPEZ-CORDÓN: “Las mujeres en la vida de Carlos II”, en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid 2009, p. 109.

estudiando<sup>48</sup>. Esas críticas se centraban en su condición de inferioridad por ser mujer, y por tanto en su dudosa validez como gobernante. En el apunte de la reina a caballo esos dos aspectos son contrarrestados con evidente fuerza. Aparece revestida de una digna severidad y, amparada por la fama y la gloria, hace frente a las críticas de una propaganda opositora, enarbolando un hecho indiscutible: poseía el capital dinástico necesario para ejercer el poder<sup>49</sup>.

#### *LAS DIFERENCIAS CON OTROS RETRATOS DE REINAS A CABALLO*

El dibujo que conservamos no tiene parangón con ninguna otra representación de reinas a caballo, lo que no deja de tener su lógica ya que ni la reina Margarita ni Isabel de Borbón ni las esposas de Carlos II de las que también conservamos retratos ecuestres llegaron a ser regentes. Si analizamos esos retratos vemos que todos ellos tienen dos notas características que los alejan simbólicamente del que nos ocupa. En primer lugar son pinturas ideadas para hacer *pendant* con otro cuadro, también ecuestre, del rey, por lo que aun siendo lienzos independientes, al conformar una unidad con el del rey, en realidad eran una variante atípica de retrato matrimonial, cuya función más importante no era otra que la de subrayar las ventajas del enlace dinástico. El hecho de que los de las esposas de Felipe III y Felipe IV estuvieran colgados emparejados con los de los monarcas consortes en el salón de Reinos del Buen Retiro es buena prueba de ello. Incluso algunos especialistas como Warnke han insistido en que ambas pinturas se afectaban mutuamente. Así por ejemplo el retrato ecuestre de Felipe IV a pesar de su aspecto militar —además de montar un caballo en corbета lleva una bengala de mando para dirigir al ejército—, se mantenía en la esfera de lo civil gracias a la presencia de su esposa Isabel de Borbón, quien situada en la pared contigua monta serenamente un caballo al paso suavizando con su influjo

<sup>48</sup> L. OLIVÁN SANTALIESTRA: *Mariana de Austria...*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>49</sup> C. CAMPBELL (ed.): *Queenship in Europe 1660-1815, The role of the Consort*, Cambridge 2004, p. 12.

<sup>50</sup> Según el autor, el Conde Duque se había propuesto con este programa iconográfico la renuncia a la heroicidad tradicional del rey de modo que la paz pudiese alcanzarse (M. WARNKE: *Velázquez, forma y reforma*, Madrid 2006, p. 96).

la actitud marcial de su esposo<sup>50</sup>. Como argumento determinante Warnke presenta el poema de Manuel de Gallegos de 1637 que describía ambas pinturas:

negó el pincel espíritu a esta copia  
porque acción fuera impropia  
si sutil animara la Pintura  
de una Reina de España la hermosura  
y Amor, por mayor gloria, por más palma,  
hizo a Felipo desta Imagen alma<sup>51</sup>.

Igualmente, se ha venido subrayando cómo se complementan los diferentes paisajes del fondo ya que, mientras que el del rey es salvaje, el de la reina es tranquilizador y ameno<sup>52</sup>. Como los retratos de las reinas Margarita e Isabel a caballo hacían juego con el del rey, en ellos se destacaba más la carga dinástica de la reina, que quedaba claramente resaltada, y más teniendo en cuenta la privilegiada ubicación en el marco representativo del salón de Reinos<sup>53</sup>. También en el caso del dibujo de Mariana se reforzaba la propaganda dinástica pero de forma distinta, ya que al no ser reina consorte sino regente era necesario aunar en su imagen poder y suavidad: aparece el bastón de mando desacostumbrado en una reina, pero se evita el caballo en corbeta, para Alciato el emblema “del que no sabe lisonjear”, reservado para el estamento masculino<sup>54</sup>.

Durante años se pensó que esos novedosos retratos ecuestres de Margarita de Austria e Isabel de Borbón habían sido comenzados por un pintor, que no habría sido posible identificar, y posteriormente reajustados y repintados por Velázquez para instalarlos en el Buen Retiro hacia 1634-35. Sin embargo, y tal como argumenta Jordan, hoy esa hipótesis ya no puede sostenerse: los análisis técnicos de las pinturas han demostrado que la preparación de esos retratos es la misma que empleaba Velázquez después de su regreso de Italia en 1631: blanco de plomo, mezclado con carbón, aplicado con espátula. Esto encajaría con la antigua tesis de Tormo, quien estaba convencido de que Velázquez había planeado los retratos a principios de 1630, al regresar de Italia, pero que debido al

<sup>51</sup> M. WARNKE: *Velázquez, forma y reforma*, op. cit., p. 98.

<sup>52</sup> F. CHECA y M. MORÁN: *El barroco*, op. cit., p. 204.

<sup>53</sup> M. MORÁN TURINA: “Pues es más que Alexandro y tú su Apeles” en *El Palacio del Buen Retiro y el Nuevo Museo del Prado*, Madrid 2000, p. 67.

<sup>54</sup> “Un caballo de buena raza, arroja de su lomo a todo aquel jinete que no sabe gobernarle” (A. ALCIATI: *Emblemas*, edición de S. Sebastián, Madrid 1985, p. 69).

gran volumen de trabajo que tenía entonces permitió a otros pintores colaborar con él, retocándoles él mismo, finalmente, antes de colgarles en el salón de Reinos <sup>55</sup>.

Dos imágenes de las esposas de Carlos II completan la serie de reinas a caballo en la corte de los Austrias durante el siglo XVII. Uno es el retrato ecuestre de Maria Luisa de Orleáns, pintado en 1680 por Francisco Rizzi, hoy en el Ayuntamiento de Toledo, para adornar el Arco de Santa María, junto con otro retrato ecuestre de Carlos II con el que hacía juego, con motivo de la entrada de la soberana en la corte madrileña <sup>56</sup>. El otro es el retrato de María Ana de Neoburgo de Luca Giordano que se conserva en el Museo del Prado y que hace pareja con el de Carlos II a caballo pintado por el mismo artista <sup>57</sup>. Su pequeño tamaño y su cuidadoso acabado hacen pensar que se trate de un boceto de presentación destinado a la aprobación del monarca antes de realizarse la obra definitiva. También es posible que se trate de un *modeletto* que sirviese como referencia para realizar el retrato. El retrato de la segunda esposa de Carlos II incluye una representación de ángeles niños que sostienen una cornucopia con flores y frutos, unas náyades que también le ofrecen regalos y la representación alegórica de un dios fluvial, elementos todos ellos que probablemente aludan a la deseada fertilidad de la reina <sup>58</sup>.

Todos los ejemplos conservados presentan a las reinas montando al paso, sereno cabalgar que se ha relacionado con perspicacia con el ceremonial de las entradas reales. En el dibujo de Mariana de aquella puesta en escena solo se habría conservado la gualdrapa de honor que se empleaba para engalanar el caballo en el recibimiento de la nueva reina en la corte. Quizá también el pajecillo que

<sup>55</sup> Véase una análisis detallado del estado de la cuestión en W. B. JORDAN: *Juan Van der Hamen y León...*, *op. cit.*, p. 311, nota 16.

<sup>56</sup> T. ZAPATA: *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orleáns. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid 2000, pp. 179-181.

<sup>57</sup> El miércoles 12 de abril de 1690 Carlos II fue en coche a la Virgen de Atocha para dar gracias por el feliz desembarco de Mariana de Neoburgo. En la fachada del santuario de Atocha se colgaron dos retratos ecuestres de los monarcas, hoy perdidos, probablemente muy similares a estos que se conservan en el Museo del Prado pintados por Luca Giordano (M. SIMAL LÓPEZ: "La llegada de Mariana de Neoburgo a España: Fiesta para una reina", *Madrid: Revista de arte, geografía e historia* 3, p. 111.

<sup>58</sup> L. RUIZ GÓMEZ (ed.): *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid 2006, pp. 110-111.



aparece pueda ser una alusión al ceremonial cortesano, ya que su actitud solícita puede recordar a la del llamado “presentador de tablas” encargado de facilitar el descenso de la reina del caballo y de llevar el terliz y las gradillas. Aunque durante el desfile su lugar estaba junto al caballerizo mayor en “el lugar que está hacia la caueza del cauallo”, en el dibujo, por evidentes razones compositivas, está detrás de la grupa <sup>59</sup>.

Finalmente y para subrayar la importancia de estos ejemplos, queremos recordar que en otras cortes europeas del XVII, las escasas pinturas que se conservan de reinas a caballo se vinculan a la práctica de la caza, mientras que en la corte española ese uso cinegético es muy tardío y es otro el significado ceremonial y político que se asocia a esas imágenes.

El retrato de Cristina de Suecia, realizado por Sebastian Bourdon que estuvo colgado en el Alcázar a partir de 1654, antes de que la reina perdiera su aura de leyenda en la corte, es un ejemplo de esa diferencia iconográfica <sup>60</sup>. Vestida de gris con un traje de paseo de amplia falda, es pintada al aire libre montando sobre un caballo en corveta, desusado y masculino gesto, símbolo de su condición de reina y de su poder en la Europa del siglo XVII. La presencia de un joven halconero con lujoso atavío junto con los perros alude a su alta situación, ya que la caza era un ejercicio reservado a la realeza y la aristocracia <sup>61</sup>. Su apostura

<sup>59</sup> F. LABRADOR ARROYO: “La casa de la Reina Margarita” en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (eds.): *La monarquía de Felipe III: La casa del rey*, Madrid 2008, I, p. 1154. Además del presentador de tablas, existía otra figura exclusiva de la Caballeriza de la reina, la del caballerizo de hacaneas. Como su nombre indica era el encargado de las hacaneas, un tipo de caballo de pequeño tamaño que por sus características había sido utilizado por las reinas desde la época de Isabel La Católica.

<sup>60</sup> La pintura se inventarió en el Alcázar en 1666 (J. J. LUNA: “Cuadros franceses y españoles”, en Vv. AA.: *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid 1998, p. 33. La pintura estaba todavía en el Alcázar cuando se hizo el inventario a la muerte de Carlos II, en la pieza donde cenaba Su Majestad (G. FERNÁNDEZ BAYTON [ed.]: *Inventarios Reales*, op. cit., p. 467).

<sup>61</sup> La pintura fue terminada por Sebastián Bourdon en 1653 y enviado en 1654 a Felipe IV. Por entonces la reina ya mostraba su inclinación hacia el catolicismo lo que le granjeó las simpatías de la corte española y la voluntad el rey de recibirla con todo tipo de agasajos y festejos. Esa visita no se llegó a producir fue precedida por un cambio en la opinión pública, su cercanía a la Francia de Mazarino la malquistada con Felipe IV, a partir de 1656 (M. Á. ELVIRA: “Cristina desde la Corte de Madrid” en Vv. AA.: *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 21-22.

concuera bien con aquellos versos que Calderón escribió en su comedia *Afectos de odio y amor*, protagonizados por la reina Cristera de Suevia, que no era otra que nuestra Cristina:

Quiero empezar a mostrar  
si tiene o no la mujer  
ingenio para aprender,  
juicio para gobernar  
y valor para lidiar <sup>62</sup>.

El contraste entre ese ejemplo y el dibujo que hemos estudiado aquí deja más en evidencia aún cómo un retrato ecuestre de una reina puede tener una significación diferente en función del objetivo representativo que el artista haya querido otorgarle. En nuestro caso la imagen de autoridad avalada por la carga dinástica de la reina que transmite el boceto es prueba clara de cómo el arte puede estar al servicio de una causa política, aunque, como en este caso, sea más sugiriendo que demostrando.

<sup>62</sup> VV. AA.: *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 15.